



## Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiales

20 | 2018

Résonances d'Écho

---

# L'écho panique dans l'œuvre de E.M. Forster

*Panic Echoes in E.M. Forster's Fiction*

Marie Laniel

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/4504>

DOI : 10.4000/polysemes.4504

ISSN : 2496-4212

### Éditeur

SAIT

### Référence électronique

Marie Laniel, « L'écho panique dans l'œuvre de E.M. Forster », *Polysèmes* [En ligne], 20 | 2018, mis en ligne le 15 décembre 2018, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/4504> ; DOI : 10.4000/polysemes.4504

---

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

*Polysèmes*

---

# L'écho panique dans l'œuvre de E.M. Forster

*Panic Echoes in E.M. Forster's Fiction*

Marie Laniel

---

- 1 Comme l'a montré la critique passée et récente, le projet humaniste de E.M. Forster, fondé sur l'autonomisation du sujet, suppose l'émergence progressive d'une voix et l'individualisation progressive d'une parole, d'abord tue puis affirmée (Mellet 122)<sup>1</sup>. Ainsi, le sujet forstérien, dont la voix est entravée par les conventions ou prise dans les rets d'autres voix qui la déforment, peine-t-il à exprimer librement la nature de son désir. C'est uniquement dans l'épreuve de la résonance, lorsqu'il reçoit en écho sa propre parole ou lorsqu'elle se construit dans une relation étroite avec la parole de l'autre, l'*alter ego* tant attendu, dans une structure d'appel et de réponse, qu'il peut espérer se réaliser pleinement. Dans la relation authentique à l'autre, incarnée par le fameux « Only Connect » mis en exergue dans *Howards End*, la voix se fait alors médiatrice de la vision, d'abord occultée ou défaillante. Puis, se substituant au toucher interdit, « chargée de corporéité et de matérialité » (146), la voix permet l'accès aux sens et l'éveil aux sollicitations d'un désir progressivement assumé, œuvrant secrètement à la métamorphose de l'individu.
- 2 Rien d'étonnant dès lors à ce que la figure d'Écho, la nymphe au corps absent, privée de la capacité à parler la première, apparaisse de façon récurrente dans l'œuvre de Forster. De sa toute première nouvelle, « The Story of a Panic » (1904), au dernier roman publié de son vivant, *A Passage to India* (1924), Forster, qui étudia les lettres classiques à King's College, Cambridge, revisite les textes gréco-latins qui racontent le mythe d'Écho : le livre III des *Métamorphoses* d'Ovide (v. 339-401), les livres II et III de *Daphnis et Chloé* (ou *Les Pastorales*) de Longus (II, § 7, § 12-31 ; III, § 21-23). Loin de réduire simplement la figure d'Écho au modèle d'une parole entravée et impuissante à exprimer son désir, Forster place le phénomène de la résonance au centre de sa réflexion sur la présence à soi et la venue au langage du sujet. Précisément parce qu'il constitue un « verbe étranger », signalant « l'irruption de l'altérité au sein de l'identité » (Gély 2000, 9), parce qu'il crée un écart intérieur, ébranle les certitudes du quant à soi et oblige le sujet à faire l'expérience

d'une dissonance au sein de sa propre voix, d'une « intime étrangeté creusée par l'extériorité de la parole » (Berger 81), parce qu'il place la venue au langage dans un rapport étroit de dépendance avec la parole de l'autre, l'écho permet aussi « un accès à la structure du soi en tant que tel », comme « mouvement d'un renvoi infini » (Nancy 25), et rend possible la constitution du sujet comme « sujet résonant », « espacement intensif d'un rebond qui ne s'achève en aucun retour en soi sans aussitôt relancer en écho un appel à ce même soi » (44).

- 3 Bien que séparés de plusieurs siècles, les deux récits qui ont contribué à définir le mythe d'Écho partagent un certain nombre d'éléments communs. Au fondement du récit d'Ovide et de celui de Longus, se trouve ainsi le désir d'un contact physique avec l'autre et l'invention d'un langage – « des paroles caressantes », « *blandis dictis* » (Ovide, III, v. 375) – qui viendrait se substituer à ce contact désiré mais impossible. Comme le rappelle Véronique Gély dans *La Nostalgie du moi*, « [l]'histoire d'Écho, qu'elle soit racontée par Ovide ou par Longus, est [tout d'abord] une histoire de fuite : fuite de Narcisse devant la nymphe, ou fuite de la nymphe devant le dieu Pan » (Gély 2000, 50). Soit Écho voit l'autre, Narcisse, fuir devant elle, soit Écho fuit l'autre, Pan, lorsqu'il tente de s'unir avec elle. Chez Ovide, Écho subit une double punition. Parce qu'elle cache à Junon les ébats de Jupiter avec les nymphes en détournant son attention par ses bavardages, elle est dans un premier temps dépossédée de toute « autonomie verbale » (32), condamnée à ne jamais parler la première, mais à répéter les derniers mots entendus. Aussi, lorsqu'elle rencontre Narcisse, Écho est-elle naturellement dépossédée de toute « autonomie sexuelle » (32), obligée de subir la passion amoureuse, de se consumer (« *uidit et incaluit* », III, v. 371), sans pouvoir prendre l'initiative :

Donc à peine a-t-elle vu Narcisse errant à travers les campagnes solitaires que, brûlée de désir, elle suit furtivement ses traces ; plus elle le suit plus elle se rapproche du feu qui l'embrase ; le soufre vivace dont on enduit l'extrémité des torches ne s'allume pas plus rapidement au contact de la flamme. Oh ! que de fois elle voulut l'aborder avec des paroles caressantes et lui adresser de douces prières ! Sa nature s'y oppose et ne lui permet pas de commencer [...].<sup>2</sup>

- 4 Incapable de parler la première, Écho invente alors un langage pour répondre à Narcisse, en guettant des « sons auxquels elle pourr[ait] répondre par des paroles » (Ovide, III, v. 378) et en transformant habilement sa position d'objet en position de sujet (Gély 2000, 32), un langage qui ne fait sens que dans la relation à l'autre, comme réponse à un appel – « à son appel elle répond par un appel » (« *uocat illa uocantem* », III, v. 382) : « « Ici ! Reprend-il, réunissons-nous ! » [...] « Unissons-nous ! » répète-t-elle et, charmée elle-même de ce qu'elle a dit, elle sort de la forêt et veut jeter ses bras autour du cou tant espéré » (III, v. 386-389). Ainsi, comme l'a montré Jacques Derrida, faisant d'Écho une figure de la différance, bien que dépossédée de sa parole puis de son corps, Écho « ruse [...] avec le divin interdit », « le trompe pour parler en [son] nom, et déclarer intraduisiblement [son] amour » (Derrida 2000, 327)<sup>3</sup>. Elle s'octroie la capacité de « parle[r] d'elle-même, pour elle-même, en feignant de répéter les dernières syllabes de l'autre et de se plier à la jalousie de la loi divine » (Derrida 2003, 204)<sup>4</sup>. À peine Narcisse l'aperçoit-il, que, comme pour la maintenir dans l'après-coup d'une relation discursive et amoureuse impossible, il la fuit : « [P]lutôt mourir que de m'abandonner à toi » / « m'abandonner à toi ! », répète alors Écho, impuissante (III, v. 391). Rejetée, elle cache sa honte dans les forêts et les grottes, son corps dépérit et ses os prennent l'aspect de la pierre (« *lapidis figuram* », III, v. 399). Il ne lui reste que sa voix, une voix qui, prise dans la matérialité du rocher, survit à la disparition de l'objet aimé comme structure fondamentale de réponse à un appel.

- 5 Chez Longus, le mythe d'Écho est introduit au livre III de *Daphnis et Chloé* sous la forme d'un récit enchâssé, lorsque Daphnis explique l'origine de l'écho à Chloé, qui fait pour la première fois l'expérience de ce phénomène. Écho, nymphe musicienne, désireuse de conserver sa virginité, déchaîne contre elle la colère de Pan. Jaloux de ses dons musicaux et frustré de ne pouvoir posséder la nymphe, Pan provoque un accès de fureur chez les bergers et les chevriers, qui, « tels des chiens ou des loups, la [mettent] en pièces et [dispersent] ses membres sur toute la terre, alors qu'elle [chante] encore » (III, § 23). Insistant sur la polysémie du mot grec « *mélè* », qui signifie à la fois « membre » et « mélodie », Véronique Gély rappelle que le supplice panique que subit Écho implique à la fois la dispersion de son corps et la fragmentation de son chant : « La vengeance de Pan est parfaitement adaptée à la faute d'Écho, puisqu'en démembrant le corps de la nymphe, on démembre la mélodie même. [...] Le démemberment du corps humain est donc en même temps fractionnement du chant, réduit à ses composantes qui, une fois dispersées, ne peuvent plus constituer une mélodie » (Gély 2000, 42). Le démemberment, ou *diasparagmos*, d'Écho, semblable au supplice dyonisiaque subi par Orphée, est aussi un viol symbolique : « Il est clair que la punition infligée par le Dieu Pan est une manière hyperbolique d'enlever à Écho la virginité qu'elle cherchait à préserver » (43). Le démemberment d'Écho annonce en miroir l'initiation sexuelle et la défloration de Chloé par Daphnis (39), et la fable se révèle donc porteuse d'un « enseignement érotique » : « l'eros intègre la violence » (40). Prenant la nymphe en pitié, la terre ensevelit ses membres et perpétue son chant, imitant tout, même Pan jouant de la syrinx (III, § 23). Écho devient alors voix de la terre, écho panique, « panique, parce que c'est toute la terre qui devient un écho ; panique, parce que la terre musicienne renvoie les mélodies du dieu Pan » (Gély 2005, 49). Comme chez Ovide, à l'union physique impossible se substitue l'invention d'un langage, ici le chant de la terre, tantôt harmonieux tantôt terrifiant<sup>5</sup>.
- 6 Fidèle aux sources classiques, Forster place la figure d'Écho au cœur de sa réflexion sur la métamorphose et fait de l'épreuve de la fragmentation panique du corps et de la voix une étape nécessaire dans le cheminement intérieur de ses personnages, une étape « liée au schème du salut » (Lanone 105)<sup>6</sup>. Le motif de l'écho panique se dessine ainsi dès la toute première nouvelle écrite par Forster, en mai 1902, à sa sortie de Cambridge, lors d'un voyage en Italie. « The Story of a Panic », centrée sur un événement purement sonore, un simple appel auquel répond l'écho, peut se lire comme le récit de la constitution du sujet dans l'épreuve de la résonance. Forster y raconte, à travers le prisme perceptif défaillant de l'un des personnages, membre de la classe moyenne, l'excursion sur les hauteurs de Ravello d'un groupe de touristes anglais, qui compte, outre le narrateur et sa famille, un pasteur austère, un esthète présomptueux, deux demoiselles célibataires et leur neveu Eustace, adolescent chétif et taciturne, dont le corps n'est pas encore épanoui (« undeveloped », 10) et dont la voix peine à se faire entendre – ses propos sont ainsi systématiquement rapportés de manière indirecte par le narrateur. La réaction de ce dernier à son égard – celui-ci le juge « indescribably repellent » (9) – suggère qu'Eustace ne se conforme pas au modèle hétéro-normatif forgé dans les *public schools* anglaises et que son comportement, jugé potentiellement déviant, doit être réformé. Alors que le petit groupe a fait halte dans un vallon ombreux (« a vast hollow », 10) entouré de collines escarpées propices aux phénomènes de résonance, Leyland, l'esthète, prend acte de la mort de Pan avec regret et contrition, et Sandbach, le pasteur, cite avec complaisance les *Œuvres morales* de Plutarque, qui annoncent la mort de Pan et des dieux païens et le triomphe du christianisme. Comme pour démentir les propos de l'esthète et du pasteur,

Eustace, qui s'est fabriqué une flûte de fortune avec un morceau de bois, produit alors des sons stridents (« [an] ear-splitting and discordant sound », 14), qui résonnent dans tout le vallon.

- 7 À cet appel, la terre italienne répond par un appel (« *uocat illa uocantem* », Ovide, III, v. 382), sous la forme d'un léger souffle d'air (« a cat's paw of wind », 14), qui comme porté par la voix d'Écho s'engouffre dans le vallon. De manière soudaine et totalement inexpliquée, cet écho panique provoque chez les touristes anglais un sentiment de terreur incontrôlable : « I became terribly frightened », dit le narrateur, « frightened in a way I never have known either before or after » (14). Les traits déformés par la peur (« blank, expressionless fear », 14), les touristes dévalent le sentier qui descend vers Ravello, comme un troupeau de bétail affolé, déchirant leurs vêtements dans les broussailles, s'arrachant les ongles contre les troncs d'arbre, abandonnant derrière eux femme et enfant sans aucun souci des bienséances :

The sky might have been black as I ran, and the trees, short grass, and the hillside a level road; for I saw nothing and heard nothing and felt nothing, since all the channels of sense and reason were blocked. It was not the spiritual fear that one has known at other times, but brutal, overmastering, physical fear, stopping up the ears, and dropping clouds before the eyes, and filling the mouth with foul tastes. And it was no ordinary humiliation that survived; for I had been afraid, not as a man, but as a beast. (15)

- 8 Cette terreur panique, qui préfigure la réaction d'Adela Quested dans les grottes de Marabar, déstabilise brutalement le système perceptif des touristes anglais, révélant la défaillance de leur vision (« I saw nothing and heard nothing and felt nothing », 15), entame l'intégrité du corps collectif et individuel en le soumettant à une violence paroxystique (« My poor wife had sprained her ankle, Leyland had torn one of his nails on a tree trunk, and I myself had scraped and damaged my ear », 15) et, plus fondamentalement, déconstruit l'intégrité de leur discours, en révèle la discordance, lui imposant un *diasparagmos*, un démembrement symbolique.
- 9 Seul Eustace n'a pas cédé à la panique et n'a pas déserté les lieux. Lorsque les touristes, un peu déconfit, reviennent sur leurs pas, ils le trouvent étendu sur le dos dans l'herbe – « his hand [...] convulsively entwined in the long grass » (17) – dans une posture alanguie, un sourire énigmatique (« [a] disquieting smile », 17) sur les lèvres. La seule marque du passage de Pan, une trace de sabot, est imprimée dans la terre à côté de lui<sup>7</sup>. En acceptant de recevoir l'écho de son propre souffle, Eustace a aussi accepté de recevoir l'écho de son désir médiatisé par la nature et, comme dans le roman de Longus, il en a tiré un enseignement érotique. L'épreuve de la résonance, parce qu'elle est le registre sur lequel la « structure réfléchie » du sentir, la capacité à « ressentir », à « se-sentir-sentir », s'expose le plus manifestement (Nancy 23), permet à la parole, d'abord entravée, de se libérer, et au sujet, confronté à l'écho comme « intime étrangeté » (Berger 81), d'accéder à une vérité sur lui-même et de se constituer comme « sujet résonant » (Nancy 44) :

Un *soi* n'est rien d'autre qu'une forme ou une fonction de renvoi : un *soi* est fait d'un rapport à *soi*, ou d'une présence à *soi*, qui n'est pas autre chose que le renvoi mutuel entre une individuation sensible et une identité intelligible [...] – ce renvoi lui-même dût-il être infini et le point ou l'occurrence d'un *sujet* au sens substantiel dût-il n'avoir jamais lieu que dans le renvoi, donc dans l'espacement et dans la résonance, et tout au plus comme le point sans dimension du *re-* de cette résonance : la répétition où le son s'amplifie et se propage aussi bien que le rebroussement où il se fait écho en se faisant entendre. Un sujet *se sent* : c'est sa propriété et sa définition. C'est-à-dire qu'il s'entend, se voit, se touche, se goûte,

etc., et qu'il se pense ou se représente, s'approche et s'éloigne de soi, et toujours ainsi se sent sentir un « soi » qui s'échappe ou qui se retranche autant qu'il retentit ailleurs comme en soi, dans un monde et dans autrui. (Nancy 24-25)

- 10 De retour à l'auberge, fort de cette vérité, Eustace se confie au serveur italien Gennaro, qui semble déjà partager son secret, et établit alors à demi-mot une complicité nouvelle avec le jeune homme. Médiatrice de la découverte par le sujet de sa propre voix, l'épreuve de la résonance permet aussi au sujet de retentir dans le monde et « dans autrui ». On apprend dès le début de la nouvelle que cet épisode panique a été fondateur dans le parcours spirituel d'Eustace et qu'il a contribué au salut du personnage, qui aura ensuite une brillante carrière : « He has understood and he is saved, cried Gennaro » (33). La nouvelle se conclut sur la fugue mystérieuse du jeune homme et la dispersion de ses cris de joie : « Far down the valley towards the sea, there still resounded the shouts and the laughter of the escaping boy » (33). En suggérant une agentivité de l'écho, Forster adapte les sources classiques à son projet humaniste lié à la constitution du sujet comme « lieu de la résonance » et à l'émergence d'une voix « dans laquelle vibre [...] le singulier d'un cri, d'un appel ou d'un chant » (Nancy 45)<sup>8</sup>.
- 11 Si la quête de l'alter ego, incarné par la figure d'Écho, est à peine esquissée dans « The Story of a Panic », elle trouve une forme plus aboutie dans *The Longest Journey* (1907), où l'alter ego y prend les traits du frère perdu. Comme sa première nouvelle, Forster structure ce roman autour du motif de l'appel auquel va répondre une voix portée par l'écho. Le parcours initiatique de Rickie Elliot, jeune homme solitaire qui souffre de l'absence d'un frère (« a brother I shall never have », 24), commence à Cambridge, nouvelle Arcadie humaniste, où les chants amoëbées des bouviers ont laissé place aux débats philosophiques sur l'existence virtuelle ou bien réelle, en l'absence d'un sujet percevant, des vaches qui paissent paisiblement dans les *backs* de King's. Dans la tradition de la pastorale classique, Cambridge y est décrite comme un espace échoïque, où les paroles échangées entre les jeunes gens entrent naturellement en résonance<sup>9</sup>. Rickie, lecteur de Théocrite qu'il considère comme le plus grand des poètes grecs (5), et qui se rêve lui-même un jour écrivain, l'imagine peuplée de dryades (4), et y trouve refuge dans un petit vallon (« a secluded dell », 18), où l'écho lui renvoie son idéal humaniste et fait également résonner sa quête d'un frère : « "I hate no one", he exclaimed with extraordinary vehemence, and the dell re-echoed that it hated no one » (20).
- 12 Dans ce petit vallon habité par l'écho (« All he had read, all he had hoped, all he had loved, seemed to quiver in its enchanted air », 72), Forster rejoue en négatif la rencontre ovidienne entre Narcisse et Écho. Ainsi, ce n'est pas l'alter ego tant espéré mais une fausse dryade ou une fausse naïade, apprêtée de manière à se fondre dans le paysage (Lanone 97)<sup>10</sup> – « like a cataract [...], she vanished pure and cool into the dell » (73) –, qui, sous les traits d'Agnes Pembroke, s'invite dans ce lieu sacré, telle Méduse en Arcadie (« Medusa in Arcady », 178), prend l'initiative de la parole et joue de ses pouvoirs de séduction pour y attirer Rickie et le déposséder de sa voix, inversant ainsi la structure poétique de l'appel présente au livre III des *Métamorphoses* : « "Rickie!" She was calling from the dell. [...] She could call as loud as she liked. [...] "Rickie!"—and it came with the tones of an angel. He drove his fingers into his ears [...]. A bird called out of the dell: "Rickie!" A bird flew into the dell » (73). Recruté par le frère d'Agnes comme professeur de latin dans la *public school* de Sawston, Rickie cède à l'apathie spirituelle, ne parvient plus à écrire ni à faire sienne l'invocation à Pan qui ouvre les *Géorgiques*, lorsqu'il tente de la traduire avec ses élèves : « "Pan, ovium custos, tua si tibi Maenala curae / Adsis, O Tegeae,

*favens*.” “Do you think that beautiful?” he asked, and received the honest answer, “No, sir; I don’t think I do” » (160).

- 13 Contrepoint à l’idylle factice de Sawston, le Wiltshire, paysage aussi ancien que l’Arcadie, lieu des amours interdites de Mrs Elliot, va présider aux retrouvailles de Rickie et de son demi-frère Stephen. Au premier tiers du roman, alors que Rickie est tombé sous l’emprise des Pembroke, le Wiltshire semble émerger des éléments encore indifférenciés pour permettre une nouvelle genèse symbolique, une nouvelle naissance à la vie pastorale, semblable à la genèse du monde évoquée par Silène dans la sixième bucolique de Virgile :

The rain tilted a little from the south-west. For the most part it fell from a gray cloud silently, but now and then the tilt increased, and a kind of sigh passed over the country as the drops lashed the walls, trees, shepherds, and other motionless objects that stood in their slanting career. At times the cloud would descend and visibly embrace the earth, to which it had only sent messages; and the earth itself would bring forth clouds—clouds of a whiter breed—which formed in the shallow valleys and followed the courses of the streams. It seemed the beginning of life. [...] At all events it was the beginning of life pastoral, behind which imagination cannot travel. (85)<sup>11</sup>

- 14 C’est dans le Wiltshire qu’a grandi Stephen, le fils illégitime de la mère de Rickie et d’un cultivateur, réincarnation moderne des bergers de Théocrite et de Virgile,<sup>12</sup> « the eternal man [...] guarding eternal sheep until the world is vegetarian » (85), et c’est là que Stephen a fait, dans son enfance, l’expérience de la panique, une expérience traumatique mais fondatrice :

Then [Stephen’s] thoughts turned to a curious incident of long ago, when he had been “nipped”—as a little boy. He was trespassing in those woods, when he met in a narrow glade a flock of sheep. They had neither dog nor shepherd, and advanced towards him silently. He was accustomed to sheep, but had never happened to meet them in a wood before, and disliked it. He retired, slowly at first, then fast; and the flock, in a dense mass, pressed after him. His terror increased. He turned and screamed at their long white faces; and still they came on, all stuck together, like some horrible jelly. If once he got into them! Bellowing and screeching, he rushed into the undergrowth, tore himself all over, and reached home in convulsions. Mr. Failing, his only grown-up friend, was sympathetic, but quite stupid. “Pan ovium custos”, he said, as he pulled out the thorns. “Why not?” “Pan ovium custos”. Stephen learnt the meaning of the phrase at school, “A pan of eggs for custard”. He still remembered how the other boys looked as he peeped at them between his legs, awaiting the descending cane. (117)<sup>13</sup>

- 15 Décrite dans des termes qui évoquent explicitement le supplice d’Écho – le démembrement du corps mis en pièces (« [he] tore himself all over ») et le fractionnement de la voix, dispersée en cris (« bellowing and screeching ») – la fragmentation panique est aussi une étape dans le cheminement intérieur de Stephen, qui fait de lui un sujet indépendant, résistant à l’endoctrinement de ses professeurs, un agent de l’indiscipline, capable de déconstruire le discours convenu des Pembroke, mais aussi une incarnation de la figure d’Écho, l’alter ego tant attendu, qui a vécu l’intercession panique dans sa chair et pour qui l’invocation à Pan des *Géorgiques* a pris un sens très concret. De cette expérience panique, Stephen perpétue l’écho sur une flûte de fortune, en produisant des sons discordants sur des brins d’herbe, lors de son excursion à Salisbury avec Rickie (« Stephen had picked a grass leaf, and was blowing catcalls upon it », 108), et conserve un goût pour la pratique des joutes poétiques avec des soldats de passage, version prosaïque des chants amoébées de Théocrite (112-115).



- 16 Transformé en espace échoïque, le Wiltshire va agir comme médiateur dans le parcours initiatique de Rickie, qui va subir, lui aussi, l'épreuve de la fragmentation panique, prélude à l'émergence de sa propre voix. C'est en effet dans le double cercle néolithique des « Rings » de Cadbury, dont le nom évoque le phénomène de résonance, cercles voués autrefois au culte de la Terre et au culte de Pan (129), que Mrs Failing, qui a réuni les deux frères, choisit de révéler à Rickie l'identité de Stephen. À mesure qu'il avance dans les cercles de terre, le son lointain des cloches de l'église, manifestation du discord intérieur de Rickie, comparé à une cloche fêlée (« [a] cracked church bell », 128), et associé à l'harmonie factice de son futur mariage avec Agnes, s'atténue : « "Pang!" said the church bell suddenly; "pang! pang!" [...] [I]t sounded fainter inside, though the earthwork was neither thick nor tall » (127-128). L'écho se dissocie peu à peu du contenu qu'il réverbère et redevient écho panique, voix terrifiante issue des profondeurs de la terre, mais porteuse d'une réponse à l'appel lancé autrefois par Rickie dans le petit vallon de Cambridge : « He was reminded for a moment of that chalk pit near Madingley, whose ramparts excluded the familiar world » (128). À mesure que Rickie avance vers le cercle intérieur, la nature de sa relation avec Stephen lui apparaît peu à peu, jusqu'à la révélation qui a lieu au centre du deuxième cercle. La découverte de l'existence de son frère, qu'il pense être le fils illégitime de son père, provoque tout d'abord un sentiment douloureux de dissociation intérieure, qui affecte le corps et la voix : un fossé béant comme un cercueil semble se creuser devant Rickie, le coupant à jamais de son passé – « He was gazing at the past [...] which gaped ever wider, like an unhallowed grave » (130) – et la terre semble prête à l'ensevelir vivant, comme les membres épars d'Écho. Théâtre de la révélation panique, les cercles de terre se constituent aussi en espace de la résonance intérieure, « profondeur première ou dernière du "sens" lui-même (ou de la vérité) » (Nancy 19), « avoir-lieu d'un soi » (37), où Rickie, lorsqu'il revient à lui, prononce le prénom de son frère, apportant lui-même une réponse à l'appel lancé autrefois à Cambridge : « He woke up. The earth he had dreaded lay close to his eyes, and seemed beautiful [...]. On his own neck a human hand pressed, guiding the blood back to his brain. There broke from him a cry, not of horror but of acceptance. For one short moment he understood. "Stephen—" he began [...] » (130). Si la découverte de l'altérité reste, dans *The Longest Journey*, une promesse suspendue – Rickie et Stephen, à nouveau séparés, ne retourneront jamais ensemble dans les « Rings » pour célébrer leur mère commune – la voix de Rickie se perpétuera malgré tout symboliquement dans le recueil de nouvelles publié à titre posthume par son frère, et la lignée de Stephen, une enfant portant le prénom de leur mère, survivra sur les terres du Wiltshire.
- 17 L'expérience du supplice panique au sein d'un espace échoïque ambivalent est également au centre du dernier roman de Forster, *A Passage to India* (1924). Nombre de critiques ont lu l'épisode des grottes de Marabar à la lumière de la Déconstruction et ont vu dans l'écho destructeur une manifestation de la différence derridéenne, représentant l'absence d'originarité du sens<sup>14</sup>. Steven Connor a vu, pour sa part, dans la réinterprétation moderniste du mythe d'Écho et de Narcisse, la formulation d'interrogations centrales sur la voix désincarnée comme lieu de l'aliénation du sujet : « The recovered vocality that is so powerful a part of the modernist recovery of myth is often an uncannily disembodied vocality, a vocality which speaks of and out of the condition of physical violence or rending and which therefore holds the body apart from its voice rather than uniting them » (214). Plus récemment, Kelly Elizabeth Sultzbach a relu l'épisode des grottes à la lumière de l'écocritique, en interprétant l'écho comme voix de la nature et du non-



humain<sup>15</sup>. S'il interroge effectivement la question de l'originarité du sens et celle de l'abolition de la voix humaine, l'épisode des grottes sert aussi le projet humaniste de Forster, fondé sur l'émergence d'une voix dans l'épreuve de la résonance. Compagne de voyage de Mrs Moore, qu'elle a suivi à Chandrapore pour rejoindre son promis, Ronny Heaslop, Adela Quested se trouve placée, au début du roman, dans la position d'Écho, suivante ou « éternelle seconde » (Gély 2000, 32), destinée à se conformer aux attentes de la communauté anglo-indienne et à assimiler leur discours en toute docilité : « She tried indeed to discuss this point with Mr Turton, but he silenced her with a good-humoured motion of his hand » (19). Cette défaillance de la voix imposée par la communauté de Chandrapore se solde par l'échec d'une relation authentique avec l'autre – désireuse d'établir un contact véritable avec l'Inde, Adela est victime malgré elle des clichés orientalistes et les Indiens qu'elle rencontre ne lui renvoient que l'écho de ses propres représentations : « [S]he tried to make them talk, but she failed, she strove in vain against the echoing walls of their civility » (34). Décidée à unir sa destinée à celle de Ronny, Adela se soustrait pourtant à toute expression physique du désir amoureux et ne parvient pas à établir une relation d'intimité avec celui-ci.

- 18 Lors de l'expédition aux grottes de Marabar, Adela est confrontée à ces contradictions et, pendant l'ascension, les anfractuosités mêmes de la roche semblent lui renvoyer ses propres interrogations : « But as she toiled over a rock that resembled an inverted saucer she thought, "What about love?" The rock was nicked by a double row of footholds, and somehow the question was suggested by them. [...] She and Ronny—no, they did not love each other » (134). Associées à la retraite de la nymphe solitaire (« *solis [...] vivit in antris* », III, v. 394), les grottes de Marabar constituent un espace de résonance aporétique, où se rejoue éternellement l'union impossible d'Écho et de Narcisse : le reflet fuyant du jeune homme épris de lui-même glisse sur leurs parois polies comme un miroir, alors que le corps de la nymphe qui a pris l'apparence du rocher (« *lapidis figuram* », III, v. 399) y brûle d'un feu éternel. Lorsqu'un visiteur y allume une flamme, aussitôt une autre flamme apparaît en miroir dans les profondeurs du granit, flamme toujours seconde, manifestation du désir inassouvi d'Écho (« *vidit et incaluit* », III, v. 371), prisonnière de la roche, qui cherche à s'unir avec Narcisse :

They are dark caves. Even when they open towards the sun, very little light penetrates down the entrance tunnel into the circular chamber. There is little to see, and no eye to see it, until the visitor arrives for his five minutes, and strikes a match. Immediately another flame rises in the depths of the rock and moves towards the surface like an imprisoned spirit; the walls of the circular chamber have been most marvellously polished. The two flames approach and strive to unite, but cannot, because one of them breathes air the other stone. A mirror inlaid with lovely colours divides the lovers, delicate stars of pink and gray interpose, exquisite nebulae, shadings fainter than the tail of a comet or the midday noon, all the evanescent life of the granite, only here visible. Fists and fingers thrust above the advancing soil—here at last is their skin, finer than any covering acquired by the animals, smoother than windless water, more voluptuous than love. The radiance increases, the flames touch one another, kiss, expire. The cave is dark again, like all the caves. (110-111)

- 19 L'une des grottes, parfaitement scellée dans le granit, constitue un espace infiniment spéculaire, le lieu d'un pur renvoi : « One of them is rumoured within the boulder that swings on the summit of the highest of the hills; a bubble-shaped cave that has neither ceiling nor floor, and mirrors its own darkness in every direction infinitely » (111). Pareils aux membres suppliciés d'Écho dans le récit de Longus, les sons qui résonnent dans les

grottes s'y décomposent en fragments indifférenciés, dépourvus d'harmonie, semblables à des serpents maléfiques. Quel que soit le mot prononcé, la voix humaine s'y résout en écho panique, voix terrifiante de la terre (« bou-oum » ou « ou-boum ») :

The echo in a Marabar cave is not like these, it is entirely devoid of distinction. Whatever is said, the same monotonous noise replies, and quivers up and down the walls until it is absorbed into the roof. "Boum" is the sound as far as the human alphabet can express it, or "bou-oum", or "ou-boum"—utterly dull. Hope, politeness, the blowing of a nose, the squeak of a boot, all produce "boum". Even the striking of a match starts a little worm coiling, which is too small to complete a circle, but is eternally watchful. And if several people talk at once, an overlapping howling noise begins, echoes generate echoes, and the cave is stuffed with a snake composed of small snakes, which writhe independently. (130-131)

Espace de fragmentation des sons, les grottes soumettent également les individus qui s'y aventurent à l'épreuve de la dissociation. Mrs Moore y cède à la terreur – « [f]or an instant she went mad, hitting and gasping like a fanatic » (130) – puis à l'apathie spirituelle, lorsqu'elle voit s'effondrer tout le système de valeurs porté par la voix humaine, décomposé et absorbé par la voix de la terre – « Pathos, piety, courage—they exist, but are identical, and so is filth. Everything exists, nothing has value » (132).

- 20 Lorsqu'elle pénètre à son tour dans l'une des grottes et y fait naître l'écho en effleurant les parois, comme pour se soumettre à l'épreuve de la résonance, Adela fait elle aussi l'expérience de la fragmentation panique : l'écho monstrueux qu'elle génère révèle la discordance de sa parole et soumet son corps à une violence paroxystique, vécue par Adela comme une agression physique, semblable au viol symbolique que Pan fait subir à Écho. L'expérience panique se prolonge hors des grottes, entamant à la fois l'intégrité du corps individuel – lorsqu'elle prend la fuite, des centaines d'épines de cactus pénètrent sous sa peau – et du corps collectif – lorsqu'elle accuse Aziz et divise violemment les communautés indienne et anglo-indienne de Chandrapore. Seul le procès permettra à Adela de résorber l'écho qui l'habite et de convertir l'épisode des grottes en une expérience fondatrice. Ponctué par les mouvements rythmés du *punka wallah*, le procès l'oblige à retourner dans les grottes de Marabar en imagination et à se confronter à sa propre voix. Le chant collectif scandé par la foule indienne, « Esmis Esmoor », contribue au cheminement intérieur d'Adela qui retourne dans l'« entre ou antre du son » (Nancy 35), pour y vivre un autre événement crucial, l'émergence de sa propre parole et la production d'un discours de vérité sur elle-même :

Adela had always meant to tell the truth and nothing but the truth, and she had rehearsed this as a difficult task—difficult, because her disaster in the cave was connected, though by a thread, with another part of her life, her engagement to Ronny. She had thought of love just before she went in, and had innocently asked Aziz what marriage was like, and she supposed that her question had roused evil in him. To recount this would have been incredibly painful, it was the one point she wanted to keep obscure; she was willing to give details that would have distressed other girls, but *this story of her private failure she dared not allude to*, and she dreaded being examined in public in case something came out. *But as soon as she rose to reply, and heard the sound of her own voice, she feared not even that.* A new and unknown sensation protected her, like magnificent armour. She didn't think what had happened, or even remember in the ordinary way of memory, but she returned to the Marabar Hills, and spoke from them across a sort of darkness to Mr McBryde. The fatal day recurred, in every detail, but now she was of it and not of it at the same time, and this double relation gave it indescribable splendour. (201-202, je souligne)

- 21 Visitées une seconde fois, les grottes se constituent en espace de résonance bénéfique et magnifié, « profondeur première ou dernière du “sens” lui-même (ou de la vérité) » (Nancy 19), au sein duquel Adela reçoit l'écho de sa propre voix et parvient à formuler une parole réfléchie : « she entered, and a match was reflected in the polished walls—all beautiful and significant, though she had been blind to it at the time » (202). La confrontation à sa propre voix – « as soon as she rose to reply, and heard the sound of her own voice, she feared not even that » – et à son reflet projeté à nouveau sur la paroi de la grotte permet à Adela de se constituer en sujet indépendant et de se poser en auteure de sa propre parole, capable de rejeter le discours d'autorité de la communauté anglo-indienne pour dire la vérité : « Dr Aziz never followed me into the cave » (203). Ce discours de vérité est aussi l'aveu de son propre échec à se conformer au modèle matrimonial hétéro-normatif de la communauté anglo-indienne (« [the] story of her private failure ») et la confirmation de son rejet de ce modèle.
- 22 De la première nouvelle au dernier roman publié de son vivant, les protagonistes de E.M. Forster, qui ne peuvent exprimer ouvertement la nature de leur désir, subissent un sort similaire à celui de la nymphe malheureuse : la perte de la voix propre, le contact impossible avec l'objet aimé, l'occultation du corps, la souffrance liée au désir inassouvi, l'épreuve de la fragmentation panique. Pourtant, comme Écho, certains des héros forstériens parviennent à contourner les interdits en inventant un langage qui se substitue au toucher, un langage essentiellement structuré comme réponse à un appel. Dans *Maurice* (1971), la déclaration amoureuse ne se formule que comme écho de la parole de l'autre, renvoi d'une parole ou plus exactement d'un prénom, lorsque Clive appelle Maurice dans son sommeil et que Maurice lui répond – « “Maurice—” [...] his name had been called out of dreams » ; « His friend had called him. He stood for a moment entranced, then the new emotion found him words, and [...] he answered “Clive!” » (63) – puis lorsque Maurice appelle Alec : « He really was asleep when he sprang up and flung wide the curtains with a cry of “Come!” [...] as he returned to his bed a little noise sounded, a noise so intimate that it might have arisen inside his own body. [...] [S]omeone he scarcely knew moved towards him and knelt beside him and whispered, “Sir, was you calling out for me?... Sir, I know... I know,” and touched him » (167). Si, dans le récit d'Ovide et dans celui de Longus, les « paroles caressantes » ou le chant se substituent au toucher éternellement différé, dans le roman le plus intime de E.M. Forster, la réponse à l'appel permet enfin l'union physique des amants, garante de la métamorphose sensuelle et spirituelle.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Barratt, Robert. “The Caves of Deconstruction”. *The Journal of Narrative Technique* 23.2 (1993): 127-135.
- Berger, Anne-Emmanuelle. « Dernières nouvelles d'Écho ». *Littérature* 102 (1996) : 71-90.
- Colmer, John. *E.M. Forster: The Personal Voice*. London: Routledge, 1985.

- Connor, Steven. "Echo's Bones: Myth, Modernity and the Vocalic Uncanny". *Myth and the Making of Modernity: The Problem of Grounding in Early Twentieth-Century Literature*. Michael Bell and Peter Poellner (eds.). Amsterdam: Rodopi, 1998, 213-235.
- Cucullu, Lois. "Shepherds in the Parlor: Forster's Apostles, Pagans and Native Sons". *Novel* 32.1 (Autumn 1998): 19-50.
- DeArmitt, Pleshette. "Resonances of Echo: A Derridean Allegory". *Mosaic* 42.2 (2009): 89-100.
- Derrida, Jacques. *La Voix et le Phénomène* (1967). Paris : PUF, « Quadrige », 2016.
- Derrida, Jacques. *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy. Paris : Galilée, 2000.
- Derrida, Jacques. *Chaque fois unique, la fin du monde*. Paris : Galilée, 2003.
- Forster, E.M. "The Story of a Panic" (1904). *Collected Short Stories* (1947). London: Penguin, 1954, 9-33.
- Forster, E.M. *The Longest Journey* (1907). London: Penguin, 1989.
- Forster, E.M. *A Room with a View* (1908). Genova: Cideb, 1993.
- Forster, E.M. *A Passage to India* (1924). London: Penguin, 1979.
- Forster, E.M. *Maurice* (1971). London: Penguin, 2000.
- Gély, Véronique. *La Nostalgie du moi : Écho dans la littérature européenne*. Paris : PUF, 2000.
- Gély, Véronique. « Écho ». *Dictionnaire des mythes féminins*. Pierre Brunel (dir.). Paris/Monaco : Éditions du Rocher, 2002, 586-594.
- Gély, Véronique. « Voix de la terre, chant de la terre : de l'Écho de Longus aux "vers" d'Apollinaire ». *Les Représentations de la terre dans la littérature et l'art européens : imaginaire et idéologie. Les Nouveaux Cahiers Franco-Polonais* 4/2005 : 48-55.
- Lanone, Catherine. *E.M. Forster : odyssée d'une écriture*. Toulouse : PU du Mirail, 1998.
- Longus. *Daphnis et Chloé*. Aline Tallet-Bonvalot (trad.). Paris : Flammarion, « GF », 1995.
- Mantrant, Sophie. « La métamorphose d'Eustace dans "The Story of a Panic" ». *Imaginaires* 4 (1999) : 133-142.
- Mellet, Laurent. *L'Œil et la Voix dans les romans de E.M. Forster et leur adaptation cinématographique*. Montpellier : PULM, « Horizons anglophones », série « Present Perfect », 2012.
- Merivale, Patricia. *Pan, the Goat-God: His Myth in Modern Times*. Cambridge (MA): Harvard UP, 1969.
- Nancy, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris : Galilée, « La philosophie en effet », 2002.
- Ovide. *Les Métamorphoses*. Georges Lafaye (trad.). Jean-Pierre Néraudau (ed.). Paris : Gallimard, 1992.
- Sultzbach, Kelly Elizabeth. *Ecocriticism in the Modernist Imagination: Forster, Woolf, and Auden*. Cambridge: CUP, 2016.
- Théocrite. *Idylles*. Philippe-Ernest Legrand (trad.). Françoise Frazier (ed.). Paris : Les Belles Lettres, 2016.
- Virgile. *Bucoliques*. Eugène de Saint-Denis (trad.). Jean-Pierre Néraudau (ed.). Paris : Les Belles Lettres, 2012.
- Virgile. *Géorgiques*. Eugène de Saint-Denis (trad.). Jackie Pigeaud (ed.). Paris : Les Belles Lettres, 2009.

## NOTES

1. Voir par exemple sur ce point John Colmer, *E.M. Forster: The Personal Voice*, London: Routledge, 1985 et Laurent Mellet, *L'Œil et la Voix dans les romans de E.M. Forster et leur adaptation cinématographique*, Montpellier : PULM, « Horizons anglophones », série « Present Perfect », 2012.
2. « Ergo ubi Narcissum per devia rura uagantem / uidit et incaluit, sequitur uestigia furtim, / quoque magis sequitur, flamma propiore calescit, / non aliter quam cum summis circumlita taedis / admotas rapiunt uiuacia sulphura flammæ. / O quotiens uoluit blandis accedere dictis / et mollis adhibere preces ! Natura repugnat / nec sinit, incipiat [...] » (Ovide, III, v. 370-377, traduction française de Georges Lafaye).
3. Sur la relecture derridéenne du mythe d'Écho, voir Pleshette DeArmitt, "Resonances of Echo: A Derridean Allegory", *Mosaic* 42.2 (2009): 89-100.
4. Dans la continuité de la lecture derridéenne, Anne-Emmanuelle Berger voit en Écho le modèle d'une voix désirante, capable, par la ruse, de faire entendre le désir comme son désir, et elle relit le récit ovidien comme « une fable de la constitution du sujet vivant-parlant comme sujet désirant » : « ce qui fait parler l'autre en chacun d'eux [Narcisse et Écho], c'est le désir » ; « au commencement du langage serait le désir de l'autre » (Berger 85).
5. Selon Véronique Gély, deux traditions poétiques découlent du mythe rapporté par Longus : « l'une insiste sur le chant de la terre, donc sur la mélodie et l'harmonie ; l'autre retient surtout l'idée d'une voix effrayante parce que radicalement étrangère à l'homme » (Gély 2005, 49). En effet, au livre II, Pan sauve Chloé, qui a été enlevée par des pirates, en provoquant des hallucinations auditives qui résonnent dans la crique où le navire a jeté l'ancre et terrorisent l'équipage.
6. Forster revisite également l'intertexte ovidien, plus précisément la métamorphose de Daphné en laurier, dans « Other Kingdom » (1909).
7. Sur la figure du Dieu Pan dans « The Story of a Panic », voir Sophie Mantrant, « La métamorphose d'Eustace dans "The Story of a Panic" », *Imaginaires* 4 (1999) : 133-142.
8. Dans *A Room with a View* (1908), Forster poursuit le traitement de l'écho esquissé dans « The Story of a Panic ». Lors de l'excursion italienne, la rencontre de George et Lucy est placée sous le signe de l'intercession panique : « There was a general sense of groping and bewilderment. Pan had been amongst them—not the great god Pan, who has been buried these two thousand years, but the little god Pan, who presides over social contretemps and unsuccessful picnics » (91). Lors de leurs retrouvailles accidentelles, le petit étang du « Secret Lake » se constitue en espace de résonance, propice à la dispersion panique de la voix, à l'échange et à la rencontre : « [y]ells, and widening circles over the dappled earth » (168).
9. « La patrie de l'écho est l'Arcadie. [...] L'écho est présent dans les deux textes qui fondent la poésie pastorale [les *Bucoliques* et les *Géorgiques*]. On peut même sans hésiter affirmer qu'il fait partie de tout décor bucolique » (Gély 2000, 59-60).
10. « Le filet magique de l'osmose ne se noue pas entre Agnes et la sylvie [...]. La figure féminine copie juste le fantasme littéraire, arbore l'image du lieu comme un maléfice aveuglant. [...] Disséminée dans le sortilège vibrant du lieu, Agnes se prête au jeu de la métaphore féconde, elle s'évanouit au cœur des arbres, mimant la transparence des nymphes et autres génies tutélaires » (Lanone 97-98).
11. « [I]l chantait comment, dans l'immensité du vide, s'étaient agrégées les semences des terres, de l'air, de la mer, et aussi du feu fluide ; comment, de ces principes, sont sortis tous les éléments, et comment la tendre matière de la voûte céleste a pris consistance ; puis comment le sol s'est durci, a enfermé Nérée dans l'océan, et pris peu à peu les formes des objets ; comment, dès lors, les terres avec stupeur voient luire le soleil nouveau, et les averses tombent des nuages

exhaussés, tandis que les bois commencent à surgir, et les animaux épars à errer parmi les montagnes surprises » (*Bucoliques*, VI, 31-40).

12. Voir sur ce point Lois Cucullu, "Shepherds in the Parlor: Forster's Apostles, Pagans and Native Sons", *Novel* 32.1 (Autumn 1998): 19-50.

13. Dans son introduction, E.M. Forster confie que, dans une première version du roman, il avait songé à développer davantage cette scène fondatrice : « There were changes in the book as it proceeded, as is natural in a work so dispersedly conceived. Stephen was at one time called Harold and at another Siegfried, and there was a long fantasy-chapter about him, which I cancelled and will now epitomize. [...] [After bathing in a river and fighting with the engine-driver of a train], Stephen is thrown onto the line. He is not hurt but is far from his clothes and his horse, thinks he knows a short cut home through the woods, loses his way, terrifies a picnic party, is terrified by a flock of sheep, panics, and cracks his head against a beech tree. When he comes to himself he is no longer himself but daft, fey, part of the woods, and the animals recognize him. [...] Only the flock of sheep survive out of this fantasy » (lxix).

14. Voir par exemple Robert Barratt, "The Caves of Deconstruction", *The Journal of Narrative Technique* 23.2 (1993): 127-135.

15. Voir Kelly Elizabeth Sultzbach, *Ecocriticism in the Modernist Imagination: Forster, Woolf, and Auden*, Cambridge: CUP, 2016.

## RÉSUMÉS

De sa première nouvelle, « The Story of a Panic » (1904), à *A Passage to India* (1924), E.M. Forster revisite le mythe d'Écho et de Narcisse, tel qu'il est raconté par Ovide au livre III des *Métamorphoses*, et le mythe d'Écho et de Pan, rapporté par Longus au livre III de *Daphnis et Chloé*. Souffrant de ne pouvoir exprimer librement leur désir, les protagonistes de Forster subissent le même sort que la nymphe malheureuse : la perte de la voix propre, le contact impossible avec l'objet aimé, l'occultation du corps, la souffrance liée au désir inassouvi, l'épreuve de la fragmentation panique. Pourtant, comme Écho, certains d'entre eux parviennent à inventer un langage qui se substitue au toucher interdit (des « paroles caressantes », « *blandis dictis* »), un langage qui se construit dans une relation étroite de dépendance avec la parole de l'autre comme structure fondamentale de réponse à un appel.

From his earliest short story, "The Story of a Panic" (1904), to *A Passage to India* (1924), E.M. Forster revisits the myth of Echo and Narcissus, from Ovid's *Metamorphoses* (book III), and the myth of Echo and Pan, from Longus's *Daphnis and Chloe* (book III). Unable to express their desires freely, Forster's protagonists experience the same plight as the unfortunate nymph: a suppressed voice, forbidden physical contact with the object of their love, the concealment of bodily passion, the pain of unfulfilled desire, panic fragmentation. But, like Echo, some of them succeed in devising a language to express their feelings in an indirect way, substituting caressing words ("*blandis dictis*") to physical contact, a language based on a structure of call and response.

## INDEX

**Mots-clés** : corps, écho, métamorphose, panique, pastorale, voix

**Keywords** : body, echo, metamorphosis, panic, pastoral, voice

**oeuvre citée** Idylles (Les), Bucoliques (Les), Géorgiques (Les), Métamorphoses (Les), Daphnis et Chloé, Story of a Panic (The), Longest Journey (The), Room with a View (A), Passage to India (A), Maurice

## AUTEURS

### MARIE LANIEL

Ancienne élève de l'École normale supérieure et agrégée d'anglais, Marie Laniel est maître de conférences à l'université de Picardie – Jules Verne. Ses recherches portent sur l'intertexte victorien dans l'œuvre de E.M. Forster et de Virginia Woolf. Elle s'est notamment intéressée aux relectures par Virginia Woolf de l'œuvre de Thomas Carlyle (« Revisiting a Great Man's House: Virginia Woolf's Carlylean Pilgrimages »), Alfred Tennyson (« "The name escapes me": Virginia Woolf's Dislocation of Patrilineal Memory in *A Room of One's Own* »), Matthew Arnold (« Virginia Woolf, lectrice de Matthew Arnold : la fortune littéraire du "scholar-gipsy" dans les essais et la fiction ») et Leslie Stephen (« Généalogies de l'essai : de Leslie Stephen à Virginia Woolf »). Elle est rédactrice en chef de *Polysèmes* et directrice de publication de *L'Atelier*.